Early Journal Content on JSTOR, Free to Anyone in the World

This article is one of nearly 500,000 scholarly works digitized and made freely available to everyone in the world by JSTOR.

Known as the Early Journal Content, this set of works include research articles, news, letters, and other writings published in more than 200 of the oldest leading academic journals. The works date from the mid-seventeenth to the early twentieth centuries.

We encourage people to read and share the Early Journal Content openly and to tell others that this resource exists. People may post this content online or redistribute in any way for non-commercial purposes.

Read more about Early Journal Content at http://about.jstor.org/participate-jstor/individuals/early-journal-content.

JSTOR is a digital library of academic journals, books, and primary source objects. JSTOR helps people discover, use, and build upon a wide range of content through a powerful research and teaching platform, and preserves this content for future generations. JSTOR is part of ITHAKA, a not-for-profit organization that also includes Ithaka S+R and Portico. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Ueber die Tmesis der Präposition vom Verbum bei den griechischen Dichtern, insbesondere bei Dramatikern und Lyrikern.

Motto: Nach Vereinigung strebt selbst in der Scheidung
der griechische Geist, und auch das Uebermäßige
dient ihm nur als Ausdruck rechten Maßes.

Einleitung.

Die Präposition ist von Natur unselbständig, bedarf in allen Sprachen eines anderen Wortes, sei es Hauptworts oder Zeitworts. In ihrer Verbindung mit dem Verbum deutet auch die Form ihre Unselbständigkeit an. Diese Zusammensetzung kann in einigen Sprachen auf keine Weise getrennt werden; so findet man im Sanskrit nie eine Tmesis der Präposition vom Verbum. Im Lateinischen ist dieselbe äußerst selten und geschieht nur durch Einschiebung des enklitischen que zwischen die Glieder des Compositum, das auf diese Weise gewissermaßen nur verlängert wird. In der griechischen Sprache dagegen, deren Natur beweglicher und flüssiger ist, öffnet sich der Präposition ein Feld, wo sie durch zwei Figuren, die Anastrophe und die Tmesis, zu einer gewissen Freiheit gelangen kann; durch jene wird sie vom Nomen, durch diese vom Verbum abgetrennt.

Die Tmesis — mit diesem eigentlich allgemeinern Namen bezeichnen wir die Abtrennung der Präposition vom Verbum — geschieht gegen die Ordnung und Regel des Sprachgebrauchs der Griechen und findet sich weder in der Mundart des gemeinen Leben noch bei Prosaikern, sondern nur bei Dichtern. Homer hat sie nicht aus Dichterfreiheit, sondern als Eigenthümlichkeit seines Idioms; Figur kann sie bei ihm nicht genannt werden, da die Präposition bei ihm eben so häufig in der Tmesis als in der Composition erscheint. Der

Tmesisfälle giebt es bei ihm etwa tausend. Diese Form gehört also zu seinem epischen Apparat nicht als Figur, als Zierrath oder dergleichen, sondern als Idiom. Als die Sprache fester und starrer geworden war, besaßen die Glieder des componirten Verbum eine solche Festigkeit und Enge der Verbindung, daß sie in der gewöhnlichen Sprache weder getrennt werden konnten noch durften. Die Trennung trug den Charakter der Gewaltthätigkeit. So war die Tmesis Figur geworden und zwar der Dichter; Andern verstattete man diese Abnormität nicht.

Wir beabsichtigen nun in dieser Abhandlung den Gebrauch und das Wesen der Tmesis bei den wichtigsten dramatischen und lyrischen Dichtern der Griechen zu untersuchen. Denn über diesem Gegenstande ruht noch, wie wir glauben, viel Dunkelheit. Wir werden die Dichter einzeln genau durchforschen und zwar in der Reihenfolge, daß wir mit Sophokles beginnen, weil in ihm die Form am reinsten und edelsten, die Figur am klarsten uns entgegentritt; es folge Aeschylus. Diesen beiden reihen wir dann Aristophanes an, weil er in vorsichtiger Anwendung der Tmesis ihnen ähnlich ist. Euripides schließe die Reihe der Dramatiker als der kunstreichste, gewandteste und kühnste Behandler der Tmesis. In dem lyrischen Dichterkreise steht billig Pindar voran, um so mehr, da er den andern Lyrikern nicht all zu viel Neues hinsichtlich der melischen Tmesis beizubringen übrig läßt.

Capitel I. Sophokles.

Die Frage, wann man eine Trennung der Präposition vom Verbum, d. h. eine Tmesis, anzunehmen habe, ist besonders schwierig zu beantworten bei einigen Präpositionen, welche durch den Usus adverbialisirt waren, d. h. deren Bedeutung so verflacht worden war, daß sie überhaupt nur eine collektive Beziehung, sei es des Raumes oder der Zeit enthielt, ohne daß übrigens das ursprünglich bestimmt lokale Wesen derselben ganz geschwunden wäre. Sie

wurden durch ein hinzugetretenes δέ in ihrer abſoluten Poſition geſtützt und waren ſehr brauchbar zu Uebergängen; woher ihr häufiges Vorkommen. Beſonders häufig in der attiſchen Proſa war πρὸς δέ, ſeltener σὺν δέ. Bei dieſen nun iſt es oft nicht leicht zu entſcheiden, ob ſie adverbiell oder tmetiſch ſtehen; wir werden bei Sophokles noch einige Male hierauf zurückkommen müſſen. Auch ſtehen zuweilen Verbum, Präpoſition und Caſus ſo zuſammen, daß der letzte grammatiſch ſowohl von der Präpoſition, als von dem mit der Präpoſition componirten Verbum abhängen könnte; dann dürfte gezweifelt werden, ob man Tmeſis oder gewöhnliche Conſtruktion vor ſich habe. Doch muß man ſich dann ſtets, falls nicht ganz dringende Gründe, entweder der Uſus oder poetiſche Nothwendigkeit, dagegen ſprechen, für das Letzte, die präpoſitionelle Conſtruktion, entſcheiden, weil eben die Tmeſis etwas Ungewöhnliches, Ausnahmsweiſes iſt. So z. B. Aj. 788: ἐξ ἕδρας ἀνίστατε . . .; hier könnte man conſtruiren ἕδρας ἐξανίστατε, ohne gegen Grammatik oder Sinn zu verſtoßen; ja es wäre dies faſt mehr dem gewöhnlichen Gebrauche angemeſſen. Allein einmal iſt ἐξ ἕδρας ἀνίστατε ebenfalls ganz richtig und gewöhnlich, und dann iſt es bei weitem lebendiger und plaſtiſcher, kurz poetiſcher. Mehr Aehnlichkeit mit einer Tmeſis hat die Stelle Aj. 791—93:

Tecm: οἴμοι τί φῄς, ὦνθρωπε, μῶν ὀλώλαμεν;
Bote: οὐκ οἶδα τὴν σὴν πρᾶξιν, Αἴαντος δ' ὅτι,
θυραῖος εἴπερ ἔστιν, οὐ θαρσῶ πέρι.

Der Sinn iſt: was dich angeht, ſo weiß ich's nicht; was aber den Aias betrifft, ſo bin ich nicht ruhig darum, wenn er abweſend iſt. Man könnte nun eine Tmeſis annehmen von οὐ περιθαρσῶ. Dann wäre jener Sinn ebenfalls darin enthalten. Indeſſen ſchon durch ſein Gefühl wird der Leſer oder Hörer das περί zu Αἴαντος δ' ὅτε beziehen; die grammatiſche Erklärung entſcheidet ſich unbedingt dafür. Eine Parallelſtelle hiezu iſt Antig. 518: πορθῶν γε τήνδε γῆν· ὁ δ' ἀντιστὰς ὕπερ, wo ebenfalls ὑπέρ nicht (wie es an und für ſich wohl anginge) zu ἀντιστάς ſondern zu γῆν zu beziehen iſt. — Wir haben dieſe Fälle hier deshalb erwähnt, weil man ſich von vorn herein in Acht nehmen muß, die Anaſtrophe mit der Tmeſis

zu vermiſchen; worüber wir an einem anderen Orte uns weiter auslaſſen werden.

Eine wirkliche Tmeſis iſt nun in der Stelle Aj. 1288 enthalten:

ὅδ' ἦν ὁ πράσσων ταῦτα, σὺν δ' ἐγὼ παρών . .

Sinn: er war es, der dies that, ich aber wars, der mit dabei half. Der Einwand, daß σὺν δέ hier nach der gewöhnlichen Weiſe rein adverbiell („zugleich") ſtehen könne, alſo Tmeſis nicht ſtatt finde, iſt leicht zu widerlegen. Denn wie matt wäre der Sinn, der dann herauskäme: „Jener wars, der dies that, zugleich aber war ich gegenwärtig", wobei man dann noch aus der einfachen logiſchen Verbindung in die verrenktere ὁδ' ἦν ὁ πράσσων ταῦτα, σὺν δ' ἦν παρών fallen müßte. Es bezieht ſich σύν vielmehr auf πράσσων, sc. συμπράσσων δ' ἐγὼ ἦν. Die Situation dieſer Tmeſis iſt die, daß Teucer in einer längeren Rede ſeines Bruders und ſeine eigenen Verdienſte, beſonders beim Brande der Schiffe und beim Zweikampfe mit Hector, aufzählt. Uebrigens beſchreibt oder malt er hier nichts, ſondern erwähnt es ganz einfach. Auf dem σύν liegt ein gewiſſer Nachdruck, dabei aber bewahrt es ſeinen inneren Zuſammenhang mit dem Verbum („mit aber half ich"). Es iſt nicht zu verkennen, daß die Vereinigung der Präpoſition σύν mit ihren Verben immer eine ſehr loſe war; ſie ſank nie zu dem Range derjenigen Präpoſitionen herunter, welche in ihrer Verbindung mit dem Verbum allmählich ihre beſondere Bedeutung an daſſelbe faſt eingebüßt hatten, wie z. B. κατά, und deshalb auch, weil ſie gleichſam nur ein ſtummes Präfix des Verbums waren, nur ſchwer durch Tmeſis von ihm getrennt werden konnten; σύν vermochten die Griechen mit allen Verben jeder Bedeutung zu verbinden, weil ein „mit, zugleich, zuſammen" bei jedem ausgedrückt werden kann; und dies bewahrte der Präpoſition eine größere Selbſtſtändigkeit. Eben deswegen aber kam es auch, daß σύν ſo oft ganz adverbiell und abſolut ſtand. Man muß dies in Anſchlag bringen, um die Stelle El. 299 recht beurtheilen zu können:

τοιαῦθ' ὑλαχτεῖ· σὺν δ' ἐποτρύνει πέλας
ὁ κλεινὸς αἰτῇ ταῦτα νυμφίος παρών.

Ein Verbum *συνεποτρύνειν* gab es gewiß, und wenn nicht, so konnte es leicht und unauffällig von Sophokles gebildet werden. In dieser Hinsicht wäre also nichts gegen die Annahme der Tmesis hier einzuwenden. Der beste Sinn und die leichteste Construction werden den Ausschlag geben. Fassen wir *σὺν* ganz adverbiell absolut „zugleich", so gehört *αὐτῇ* entweder zu *πέλας* oder *πέλας παρών* oder zu *ὁ κλεινὸς νυμφίος* oder zu *ἐποτρύνει*. *Πέλας αὐτῇ* oder *πέλας παρὼν αὐτῇ* „in ihrer Nähe", was an sich wohl anginge, da *πέλας* auch den Dativ regiert, wäre sehr ausdruckslos und prosaisch; noch weit schlechter *ὁ κλεινὸς αὐτῇ νυμφίος* „ihr berühmter Gatte"; denn zu der Umständlichkeit und Plattheit des Ausdrucks käme noch die etwas ungewöhnliche Stellung; *ἐποτρύνει αὐτῇ* endlich wäre zwar grammatisch untadelhaft, selbst die Construction, in welcher doch immer *αὐτῇ*, das dann so genau zu *ἐποτρύνει* gehörte, etwas zu entfernt zu stehen schiene, ließe sich halten; aber der Sinn würde mehr Schwierigkeiten machen. Es läge nichts Unrichtiges in dem Ausdrucke: „Es hetzt sie an der Gatte", aber der Dichter wollte offenbar sagen, nicht sowohl, daß Aegisth die Gattin ermunterte, Elektra zu schmähen, als vielmehr, daß er selbst dabei schmähend mitwirkte, nicht beziehungsweise, sondern schlechthin Beistand leistete. Dieser Sinn, der wohl der angemessenste scheint, kommt sehr gut heraus, wenn man die Tmesis annimmt. Dabei wäre auch der entferntere Ort des *αὐτῇ* erklärlich. Es ist also zu construiren: *συνεποτρύνει . . αὐτῇ ταῦτα* „er half ihr, indem er in diese Schmähungen einstimmte." Man giebt hiebei durchaus nicht die Bedeutung des Anhetzens auf, die jedenfalls in *ἐποτρύνειν* liegt; nur kommt durch das hinzugefügte *σύν* noch der Begriff des Helfens hinein, der, wie gesagt, sehr angemessen ist. Zu bemerken ist noch, daß die Tmesis hier in längerer (trimetrischer) Rede steht, in welcher Elektra anschaulich und lebhaft ihr häusliches Leiden schildert, und daß die Lebhaftigkeit an der Stelle, wo die Tmesis vorkommt, wie in der ganzen Schilderung noch durch den Gebrauch des Präsens gehoben wird.

Eine echte Tmesis ist ferner in El. 713 vorhanden:

οἱ δ' ἅμα

ἵπποις ὁμοκλήσαντες, ἡνίας χεροῖν
ἔσεισαν· ἐν δὲ πᾶς ἐμεστώθη δρόμος
κτύπου κροτητῶν ἁρμάτων. .

„An füllte ſich die ganze Rennbahn mit . .“ Denn daß hier von adverbieller Auffaſſung des ἐν δέ, ſo daß es wie ſonſt hieße: „unter Andern,“ nicht die Rede ſein kann, wird wohl Jeder zugeben. Es iſt dies eine echt epiſche Tmeſis, wie denn die ganze Erzählung des Pädagogen, aus welcher dieſe Stelle genommen iſt, eine echt epiſche Beſchreibung des Olympiſchen Wagenrennens und des fingirten Todes des Oreſt iſt. Wären die Trimeter Hexameter, ſo könnte man dieſe Partie einem Epos entnommen glauben, ſo lebendig, anſchaulich, ſinnlich ſchön iſt ſie. Und das ἐν δ' ἐμεστώθη wie maleriſch! ἐμμεστοῦν ſcheint ſonſt ſelten zu ſein; Sophokles hat es in derſelben Weiſe mit Tmeſis Ant. 420 (ſ. unten); ἔμμεστος dagegen iſt auch ſonſt gebräuchlich. — In derſelben Beſchreibung des Pädagogen kommt eine andere, ebenfalls echt epiſche, Tmeſis vor, nämlich v. 746:

ἔθραυσε δ' ἄξονος μέσας χνόας
κἀξ ἀντίγων ὤλισθε· σὺν δ' ἑλίσσεται
τμητοῖς ἱμᾶσι . .

„Er verwickelte ſich in die Wagenſeile“, eigentlich „mit aber wird er gedreht in die Wagenſeile“. Σὺν δέ hier adverbiell zu nehmen, iſt zwar möglich aber doch unpaſſend; denn es würde dies der Schönheit und Kraft der Stelle großen Eintrag thun. Man würde dann ferner ἱμᾶσι als inſtrumentalen Dativ faſſen müſſen („zugleich wird er von den Wagenſeilen gedreht“), was gewiß nicht ſo angemeſſen iſt als „verflochten wird er in die Wagenſeile“, wo ἱμᾶσι von dem σύν in συνελίσσειν abhängt. Auch hier iſt die Tmeſis nicht ohne Kraft und veranſchaulichende Wirkung. Ueberhaupt iſt, wie ſchon erwähnt, dieſe Erzählung in epiſchem Tone gehalten, und die Anklänge an Homer ſind zahlreich; auch jene Eigenthümlichkeit der epiſchen Sprache, die Verbindung kurzer Sätze durch δέ, fehlt nicht. Die Lebendigkeit und Sinnlichkeit wird überdies durch den Wechſel des Aoriſt mit dem Präſens verſtärkt.

Höchſt maleriſch iſt im O. T. 29, wo der Prieſter das Un-

glück der Stadt anschaulich und lebhaft schildert, die Tmesis des Wortes *ἐνσκήπτειν*:

ἐν δ' ὁ πυρφόρος θεὸς
σκήψας ἐλαύνει, λοιμὸς ἔχθιστος, πόλιν . .

„Einschlagend jagt der feuerbringende Gott . ."

Ἐνσκήπτειν wird vorzugsweise vom Blitze gebraucht und seine Anwendung hier auf die Fieberseuche, die wie Feuer vom Himmel in die unglückliche Stadt geschleudert wird, ist überaus schön. — Da man bei einer genauen Untersuchung Alles in Anschlag bringen muß, so will ich einem Punkte nicht vorbeigehen, auf den sich vielleicht Jemand hier beziehen könnte. Es wäre nämlich möglich, daß man *ἐν δέ* theilweise wenigstens lokaladverbial auffaßte und erklärte, es sei in den vorhergehenden Versen

πόλις γὰρ . . .
φθίνουσα μὲν κάλυξιν ἐγκάρποις χθονός,
φθίνουσα δ' ἀγέλαις βουνόμοις . .

die Verwüstung auf dem Lande beschrieben, nun werde mit dem *ἐν δέ* die Erzählung des Unglücks in der Stadt eingeleitet. Diese Erklärung würde nur einen geringen äußeren Schein und gar keinen inneren Halt für sich haben. Denn weder ist nachzuweisen, daß *ἐν δέ* irgendwo gleich *ἔνδον* „drinnen, im Hause, in der Stadt" oder gleich *ἐνθάδε* „hier" heiße, noch wird hier überhaupt Stadt- und Landunglück einander entgegengesetzt, sondern es ist stets von der *πόλις* (was ja überdies die Stadt mit dem Landgebiete bezeichnet) die Rede, und ihr Unglück wird nur zusammengefaßt in den Worten *ἐν δ' ὁ . . . πόλιν*.

Die lange Rede des Priesters ist, obwohl würdevoll, von tiefstem Schmerze bewegt, und die Tmesis hier von der Erregtheit des Gefühles hervorgebracht; es tönt aus ihr gleichsam ein Aufschrei des Wehs und des Entsetzens. Bei weitem schwieriger und verwickelter und dabei höchst merkwürdig ist die Stelle O. T. 180—85:

νηλέα δὲ γένεθλα πρὸς πέδῳ θανατηφόρῳ
κεῖται ἀνοίκτως·
ἐν δ' ἄλοχοι, πολιαί τ' ἐπὶ ματέρες,

ἀκτὰν παρὰ βώμιον ἄλλοθεν ἄλλαι
λυγρῶν πόνων ἱκτῆρες ἐπιστενάχουσι . .

Zwei Präpoſitionen ſtehen hier ohne ſonſtige Verbindung mit einem Kaſus und ſind durch viele Worte von einem Verbum getrennt, welches zugleich noch mit der letzten der beiden zuſammengeſetzt iſt. Es fragt ſich, ob die Präpoſitionen hier in der Tmeſis oder adverbiell ſtehen. Das Letzte iſt keinesfalls anzunehmen; es iſt wohl unmöglich ἐν δέ als „unter Anderen" oder „ferner" und ἐπί als „auſſerdem" bezeichnend aufzufaſſen bei der Erregtheit des Gefühles, womit der Chor dies Klagelied ſingt. Es findet hier wirklich Tmeſis ſtatt. Der regierende Gedanke in den Verſen 183—185 iſt στενάχουσι; darauf muß man ſowohl ἐν als ἐπί beziehen. Vorher war geſagt: „Auf dem Boden liegen die Geburten." Nun muß man die Frauen ebenfalls auf dem Boden liegend ſich denken (als ἱκτῆρες) und gleichſam den Erdboden anſtöhnend, auf die Erde hinſeufzend, wobei eben auch an die auf der Erde rings herum liegenden Leichen gedacht werden kann. Denn gewiß ward das ἐν anfänglich, als der Dichter dichtete, von dem πρὸς πέδῳ κεῖται, welches dicht vorhergeht, angezogen, eben ſo dann ἐπί; zugleich aber trat die Vorſtellung des στενάχειν hervor, auf welches dann ἐπί noch mehr ging, ſo daß es, zugleich der Emphaſe wegen, noch einmal in ἐπιστενάχουσι wiederholt ward. Wenn man ſich die Sache ſo vorſtellt, ſo fallen alle Bedenklichkeiten gegen das ἐν (daß es nämlich kein Verbum ἐνεπιστενάχειν gebe, was doch auch kein abſolutes Hinderniß wäre) und gegen das ἐπί (daß ſeine Folge nach ἐν und die Wiederholung in ἐπιστενάχουσι auffalle) fort. Dagegen, daß man ἐπὶ adverbiell („ferner") nehme, ſpricht auſſer der ſchon erwähnten hocherregten Stimmung, in der dieſe Verſe geſungen wurden, auch das τε (nach πολιαί), welches ein ſolches aufzählendes ἐπί ganz überflüſſig macht. Auch in dieſer Stelle iſt übrigens ein Anklingen an das Epiſche bemerkbar, und die Tmeſis hat hier etwas ganz beſonders Maleriſches. Am reichſten an Tmeſen iſt die Stelle in der Antigone, wo der Wächter die Scene am Grabe des Polyneikes beſchreibt. In kurzen Zwiſchenräumen kommt dieſe Figur dreimal vor (v. 420, 427, 432), und der Grund liegt ſicher in der

Art und Weise wie jener (sehr an seine shakespearischen Genossen erinnernde) Bursche erzählt. Er erzählt wie ein unbefangenes, den äusseren Eindrücken offenes Gemüth, schlicht, natürlich, fast kindlich naiv; darum streift diese Stelle auch so sehr an Homers bewunderte epische Objektivität. Die Tmesen machen die Darstellung zu einer ungemein malerischen und lebhaften, wozu denn der Gebrauch des Präsens, des Gleichnisses und der Satzverbindung mit δέ nicht wenig beiträgt.

Der Fall v. 420:

τυφώς . .
πίμπλησι πεδίον πᾶσαν αἰκίζων φόβην
ὕλης πεδιάδος· ἐν δ' ἐμεστώθη μέγας
αἰθήρ· μύσαντες δ' εἴχομεν θείαν νόσον . .

ähnelt ganz der Stelle in der Elektra v. 713, nur daß hier nicht ein Objekt hinzugefügt wird: es heißt nur: „an füllte sich der unendliche Luftkreis . .", und das hebt noch mehr die epische Einfachheit in ihrer Großartigkeit hervor; auch ist es genügend klar, womit die Luft erfüllt wird, da vorhergeht: πίμπλησι πεδίον ὕλης φόβην αἰκίζων. Ich weiß nicht, ob Sophokles den Satz ἐν δ'ἐμεστώθη μέγας αἰθήρ, worin der Erzähler den letzten gewaltigen Akt des Naturschauspiels beschreibt, und den folgenden μύσαντες., worin die Wirkung desselben auf den Beschauer erzählt wird, absichtlich gleich lang und gleich scharf abgeschlossen gemacht hat; mir wenigstens scheint darin etwas Ausdrucksvolles zu liegen.

In v. 427:

οὕτω δὲ χ' αὕτη, ψιλὸν ὡς ὁρᾷ νέκυν,
γόοισιν ἐξώμωξεν, ἐκ δ' ἀρὰς κακὰς
ἠρᾶτο τοῖσι τοὔργον ἐξειργασμένοις . .

ist die Wiederholung des ἐκ und Hervorhebung durch die Tmesis (ἐξώμωξεν, ἐκ δ' ἠρᾶτο) nicht bedeutungslos, vielmehr auch ein Mittel, das Malerische der Beschreibung zu erhöhen. — Die dritte Stelle v. 432:

χ' ἡμεῖς ἰδόντες ἱέμεσθα, σὺν δέ νιν
θηρώμεθ' εὐθὺς οὐδὲν ἐκπεπλεγμένην . .

ist wegen der besonderen Bedeutung von σύν bemerkenswerth. Die-

ſelbe iſt, gleich dem lateiniſchen con- und dem ſanskritiſchen â- in vielen Fällen, intenſiver Art. *συνθηρᾶν τι* heißt etwas erjagen (eigentlich: „zuſammenjagen d. h. auf einen Haufen jagen") cf. Philoct. 1005.

Im Geſange des Chors, der die alten Sagen von beſtrafter Thorheit und Uebermuth gegen menſchliche und göttliche Geſetze erzählt, kommt ib. 979 eine Tmeſis vor, die gewiſſermaßen doppelt iſt, inſofern nämlich die Präpoſition auf zwei Verba bezogen werden kann:

Κατὰ δὲ τακόμενοι μέλεοι μελέαν πάθαν
κλαῖον ματρός, ἔχοντες ἀνύμφευτον γονάν . .

Strenge genommmen gehört freilich *κατά* zu *τακόμενοι*; *κατατήκεσθαι*, auch ſonſt gebräuchlich, wirkt hier ſehr poetiſch („niedergeſchmolzen in Thränen"), indeſſen kann man füglich in *κατά* zwei faſt gleich ſtarke Fäden vereinigt glauben, deren einer nach *τακόμενοι*, der andere nach *κλαῖον* geht, welches letztere ohne dieſe Anziehung des *κατά*-Begriffes kaum den Accuſativ des Objects hätte erhalten dürfen.

Maleriſche Beſchreibung, wie ſie dem ruhigen Gemüthe entquillt, das ſich gelaſſen der Auſſenwelt hingiebt, um ſie noch einmal in poetiſcher Sprache zu gebären, kann auch aus der von Schmerz gefolterten Seele kommen. Die Verzweiflung beſchreibt eben ſo treu, ſtellt eben ſo plaſtiſch dar wie die klarſte Ruhe.

So Kreon ib. 1271—75:

οἴμοι·
ἔχω μαθὼν δείλαιος· ἐν δ' ἐμῷ κάρᾳ
θεὸς τότ' ἆρα τότε μέγα βάρος ἔχων
ἔπαισεν, ἐν δ' ἔσεισεν ἀγρίαις ὁδοῖς
οἴμοι, λαξπάτητον ἀντρέπων χαράν . .

Bemerkenswerth iſt, daß *ἐν δ' ἐμῷ κάρᾳ* den Gedanken einleitet, und daß *παίειν* und *σείειν* ſich gleichberechtigt darauf beziehen; dadurch erhält die Figur eine überaus große Wirkſamkeit, weil der ganze Satz in ihr wie in einer Spitze ausläuft.

In O. T. 1197:

ἐκράτησε τοῦ
πάντ' εὐδαίμονος ὄλβου·

ὦ Ζεῦ, κατὰ μὲν φθίσας
τὰν γαμψώνυχα παρθένον . .

giebt die Tmesis der Stelle durch Hervorhebung des κατά-Begriffs viel Kraft und Anschaulichkeit. Καταφθίνειν erhält eine plastische Tendenz, da das Moment κατά nicht weniger stark wirkt als φθίσας.

Die Erzählung der Dejanira von ihrem Abenteuer mit Nessus enthält eine Stelle, welche durch die adverbielle Haltung mehrerer Präpositionen, die gleichwohl Theile von zusammengesetzten Verben sind, merkwürdig ist. Sie sagt 565—69 der Trachinierinnen:

ψαύει ματαίαις χερσίν· ἐκ δ' ἤϋσ' ἐγὼ
χὼ Ζηνὸς εὐθὺς παῖς ἐπιστρέψας χεροῖν
ἦκεν κομήτην ἰόν· ἐς δὲ πλεύμονας
στέργων διερροίζησεν· ἐκθνήσκων δ' ὁ θήρ . .

Hier findet zunächst in ἐκ δ' ἤϋσ' eine Tmesis statt: „auf schrie ich", eigentlich: „heraus aber wehte ich Geschrei". Ein solches ἐκ, ebenfalls in der Tmesis, fanden wir schon Ant. 427. In beiden Stellen giebt die Figur der Präposition den Begriff der Bewegung. Wir werden diese Eigenthümlichkeit der Tmesis noch oft zu beachten Gelegenheit finden. Ursprünglich bezeichnet die Präposition im Griechischen nicht eine Ruhe am Orte, sondern eine Bewegung; dieses bald verloren gegangene Moment, welches der energischen Phantasie der Griechen gemäß war, ward durch die Tmesis der Präposition wieder gegeben. Wir werden dies selbst bei ἐν oft genug bemerken. — Nach ἐκ δ' ἤϋσ' folgt ἐς δὲ πλεύμονας . . διερροίζησεν ἐκθνήσκων. Dieses Spiel mit ἐκ und ἐς und wieder ἐκ giebt der ganzen Situation etwas ungemein Plastisches. Die Präpositionen haben hier noch so recht ihre ursprüngliche, ausdrucksvolle Bedeutung. Die Abwechselung des Präsens mit dem Aorist und was wir sonst in solchen Beschreibungen von epischen Eigenthümlichkeiten bemerkt haben, macht diese ganze Erzählung zu einer echt homerischen, voll Lebhaftigkeit und Anschaulichkeit. Nur fehlt, was trotz seiner Berechtigung in den Epen oft unangenehm wird, die behagliche Breite, die Sophokles mit Recht hier wie sonst vermeidet, um eben der Aufregung des Vortragenden, der Stimmung der Hörer, überhaupt der individuellen Natur des Drama nicht Eintrag zu thun.

Wieder in der Tmeſis ſteht ἐκ ib. v. 1055—57:

πλευραῖσι γὰρ προσμαχθέν, ἐκ μὲν ἐσχάτας
βέβρωκε σάρκας, πλεύμονάς τ' ἀρτηρίας
ῥοφεῖ ξυνοικοῦν· ἐκ δὲ χλωρὸν αἷμά μου
πέπωκεν ἤδη . .

Hier iſt der Körper das Gefäß, Fleiſch und Blut die Speiſe und der Trank, das Gift der gierige Eſſer — ein furchtbar ſchönes Gleichniß, um ſo erſchütternder, da die Verzweiflung es gebraucht. Nicht eine mehr oder minder gemüthliche, ruhige, epiſche Erzählung, ſondern ein vom wildeſten Schmerze ausgeſtoßenes Wehgeſchrei iſt dieſe Beſchreibung des Herakles von der furchtbaren Wirkung des Giftes und ſeinen Folterqualen. Was wir über die Malerei der Verzweiflung in der Klage des Kreon (Ant. 1274) bemerkten, das paßt auch hier.

Im Philoktet finden wir zum erſten Male die Präpoſition ἀπό in der Tmeſis und zwar viermal: 647, 817, 1158 und 1177:

v. 647: ἀλλ' ἔστιν ὧν δεῖ, καίπερ οὐ πολλῶν, ἄπο.

Auf den Begriff des ἀπό kam's hier an, ἔστι konnte auch fehlen (wie πάρα, ἔνι oft für πάρεστι, ἔνεστι); daher die Abtrennung und Stärkung der Präpoſition.

Die drei anderen Stellen gehören zuſammen, da ſie dieſelbe Präpoſition unter ganz ähnlichen Verhältniſſen in der Tmeſis haben.

v. 817: ἀπό μ' ὀλεῖς, ἦν προσθίγῃς.

Ein kleiner einzelner Satz. Philoktet ſpricht es in Schmerz und Angſt; die Figur macht ſeinen Ausruf lebhaft und ausdrucksvoll. ἀπό in ἀπολλύναι hatte ſeine Bedeutung faſt ganz eingebüßt (ähnlich wie „ver" in „verderben"); daher wird die Trennung bei dieſem Verbum um ſo auffallender und bezweckt gewiß, die Präpoſition neu zu beleben und ihren Begriff (das zu Grunde richten) ſtark hervorzuheben.

v. 1158: ἀπὸ γὰρ βίον αὐτίκα λείψω . .

Auch in dieſer Stelle, welche dem Klagegeſange des Philoktet entnommen iſt, hat ἀπό einen nachdrücklichen Ton erhalten, ſowohl durch die Figur als durch die Stellung, und demgemäß einen kräftigen Effekt: „fort wird mir genommen das Leben!"

v. 1177: *ἀπὸ νῦν με λείπετ' ἤδη.*

Ein einzelner Satz, imperativisch wie 817, und in Schmerz und Unwillen ausgestoßen, was durch die Tmesis wirksam bezeichnet wird: „fort! laßt ab von mir!"

Wir haben nun alle Fälle der Tmesis bei Sophokles betrachtet; wir wenden uns zur Bestimmung der Grenzen, innerhalb welcher sich die Figur bei diesem Dichter bewegt. Daß sie von ihm nur in beschränktem Maße gebraucht wird, ist klar; denn die Zahl der Fälle beträgt nur zwanzig, selbst den Fall im O. T. 181 doppelt gerechnet, nämlich: Ai. 1288; El. 299, 713, 746; O. T. 27, 181, 1197; Ant. 420, 427, 432, 979, 1274; Trach. 565, 1055, 1057; Phil. 647, 817, 1158, 1177. Die Präpositionen, die zu diesen Fällen gehören, sind vorzüglich *ἐν*, *ἐκ*, *σύν*, *ἀπό*, dann *κατά*, *ἐπί*.

Zwei Hauptfragen drängen sich uns nun zunächst auf: wann gebrauchte Sophokles die Tmesis? und wie gebrauchte er sie?

Es ist keine Willkür, keine Laune, selbst keine metrische Rücksicht, welche den Dichter zu dieser in der prosaischen Sprache so ungewöhnlichen Zertrennung zusammengesetzter Verba bewegt. Vielmehr thut er es aus einer inneren Nothwendigkeit. Das poetische Bedürfniß treibt ihn dazu. Die Tmesis ist ihm ein poetisches Mittel. Wenn er den Aufruhr der Elemente, das Getümmel des Wagenrennens, oder das Zucken des Schmerzes in dem gefolterten Körper oder das Sträuben des geängstigten Mädchens in den Armen des Centauren malen will, wenn er den fliehenden Pfeil, den einschlagenden Blitz oder den sausenden staubaufwirbelnden Sturmwind, den zu Hilfe eilenden Freund oder den auf das Wild losstürzenden Jäger uns in lebendiger Wahrheit vor die Augen führen will — dann gebracht er die Tmesis. Das Malerische, das Plastische seiner Darstellung, diesem unscheinbaren Mittel verdankt er es oft. Das ist, was man die epische Funktion der Tmesis nennen kann; alle Beispiele der Tmesis gehören hieher, ausser denen im Philoktet. In diesen letzten war der Zweck ein anderer. Das jähe Auffahren des heftig Erzürnten oder von Schmerz Durchzuckten sollte auch in der Sprache ausgedrückt werden. Es ist der Gebrauch der Tmesis dort höchst bezeichnend für das von zehnjährigem Leiden zer-

riſſene Gemüth des Philoktet. Man ſieht ihn zurückfahren vor der Hand, die ſeine Wunde zu berühren droht: ἀπό μ' ὀλεῖς, ἢν πρασθίγῃς ruft er haſtig; man ſieht ihn voll Haß und ſchaudernd den Chor von ſich abwehren: ἀπὸ νῦν με λείπετ' ἤδη! Gewiß war auch Ton und Geſticulation der Reizbarkeit des Gemüthes angemeſſen. An anderen Stellen (Phil. 1158; Aj. 1288) diente die Figur dem Dichter, überhaupt Lebhaftigkeit und Nachdruck in die Rede zu bringen und die urſprüngliche Bedeutung der Präpoſition in größerer Reinheit hervorzuheben. Beide Zwecke erreicht die Tmeſis an und für ſich und in jedem Falle. In den zuſammengeſetzten Verben nämlich tritt die Bedeutung der Präpoſition niemals ganz ſcharf und ihrem Weſen vollkommen angemeſſen heraus; ja zuweilen geht ſie an den Geſammtbegriff des componirten Verbum, wie er ſich durch den Uſus gebildet hat, verloren. Wollte nun Sophokles der Präpoſition ihr Recht widerfahren laſſen, ſo mußte er ſie vom Verbum trennen; dann erſt konnte ſie ſich in ihrer reinen eigenthümlichen Bedeutung zeigen. Bisweilen drückt die Präpoſition etwas aus, worauf es weit mehr ankommt, als auf das Verbum ſelber; auch in ſolchem Falle wendet Sophokles eben ſo richtig wie geſchickt dieſe Figur an. So liegt in der Präpoſition σύν die Bezeichnung des Beiſtehens; daher hebt Sophokles Aj. 1288, wo es ihm eben um dieſe Bedeutung zu thun iſt, ſie durch die Tmeſis hervor. Natürlich mußte er ſich auf Präpoſitionen beſchränken, die in ihrer Verbindung mit dem Verbo doch immer noch einen gewiſſen individuellen Charakter bewahrt hatten, weil ſonſt dem Ohre durch die Figur ein todtes Wort aufgedrängt worden wäre.

Eine andere Schranke, welche Sophokles nicht durchbrechen durfte, war die äſthetiſche Regel, welche verbietet, ein auffallendes Mittel zur Verſchönerung der Darſtellung zu oft anzuwenden; und zu oft wurde die Tmeſis, wenn überhaupt oft, angewendet, eben weil ſie im gewöhnlichen Sprachgebrauche unerhört war.

Ueber die Art und Weiſe, wie der Dichter die Tmeſis im Verſe gebraucht, laſſen ſich, ſo weit wir aus dem vorliegenden, allerdings nur kleinen Theile ſeiner Werke ſchließen können, beſtimmte Regeln geben. Faſt immer ſtellt er die Präpoſition an den Anfang des Satzes, nur

einmal hinter das Verbum — in dieser Stellung gewinnt sie an Auffälligkeit und dadurch an Effekt. Es folgt ihr ein kleines Wörtchen (meistens δέ), welches sich an dieselbe anlehnt und ihr doch auch selber Halt giebt, ihr, so zu sagen, als Folie dient. Ein größeres Wort hinter der Präposition würde deren Bedeutung sowohl durch seinen stärkeren Klang als sein größeres Gewicht verschlingen oder wenigstens sehr schwächen. In den malerischen oder episch gehaltenen Stellen folgt δέ auf die Präposition, welches durch seine Leichtigkeit und Flüssigkeit und zugleich durch lebhafte Satzanknüpfung die Wirkung der Tmesis sehr unterstützt; sonst folgt μέν, μέ, γάρ, νύν. Meist kommt die Tmesis in einer trimetrischen Rede vor, weil da am meisten erzählt, geschildert, gemalt wird; seltener in Gesangpartieen und dann nur mit der Tendenz der Gefühlsplastik.

Daß die Tmesis überhaupt in der attischen Poesie vorkommt, während sie doch in der Prosa so ganz ungebräuchlich ist, darüber darf man sich nicht wundern. Sehen wir nicht dieselbe Erscheinung in jeder Literatur? Gebraucht nicht stets die Poesie Sprachelemente, die der Prosa fremd sind? Ein Zweck der Poesie, bewußt oder unbewußt, ist auch die Veredelung, Verfeinerung der Sprache. Daher bestrebt sie sich, dieselbe von allem Rohen, Gemeinen, Kleinlichen, Unschönen zu befreien; und in so fern hat sie ein Streben nach Neuerung. Aber auf der andern Seite enthält sie auch ein wesentliches Element, welches auf die Erhaltung des Bestehenden, in so fern es erhaben, schön, edel ist, geht. Daher kam es, daß die Dichter bei den Griechen die so ausdrucksvolle und hochpoetische Tmesis festhielten, als der Sprachgebrauch sie fortschaffte. Ueberdies war diese Figur, wenn auch aus dem gemeinen Leben und der Prosa geschwunden, doch der Anschauung und dem Sprachbewußtsein des Griechen sehr bekannt, da sie im Homer, seiner Bibel, so häufig erscheint. Was durch Homer ihm vertraut und ehrwürdig geworden war, konnte schon deshalb der Grieche ohne Unwillen oder Erstaunen im Theater aus dem Munde der Heroen der Vorzeit hören.

Capitel II. Aeschylus.

Aeschylus steht naturgemäß den Anfängen des Drama noch sehr nahe, daher erinnert bei ihm die ganze Anlage des Stücks, wie die Einzelnheiten in der Form oft an die dionysischen Feiergesänge. Vor Allem gilt diese Bemerkung vom Chor. Derselbe hat bei Aeschylus einen weit lyrischeren Charakter als bei Sophokles; er nimmt viel reger und leidenschaftlicher Partei, wie er ja in den „Hülfeflehenden" selbst Partei ist. Ueberhaupt aber vertritt er bei ihm mehr die Stelle des Gefühls als der Reflexion und schwankt nicht so ängstlich Maß haltend (Agam.) wie bei Sophokles. Der Dialog ist viel weniger ausgebildet, er hält die einfache jambische Form nicht fest, sondern springt sehr oft in lyrische Rhythmen über oder bedient sich der pomphafteren, aber zugleich der erregteren Sprache des gemeinen Lebens sich nähernden trochäischen Tetrameter, was einen gewissen Berührungspunkt zwischen Aeschylus und Aristophanes bildet, der ebenfalls, obwohl aus anderen Gründen, dieses Verses sich bedient.

In prosodischer und sprachlicher Beziehung gemahnen des Aeschylus lyrische Partieen uns lebhaft an unsere Kirchenmusik; das Recitativmäßige spielt in ihnen eine große Rolle. Auch bei Sophokles wiegen Strophe und Antistrophe so zu sagen gleich schwer; allein bei Aeschylus erstreckt sich die Harmonie selbst auf die Worte und Sätze, zumal bei Halbchören. Ueberaus häufig wird die Anadiplosis nicht allein einzelner Wörter sondern ganzer Sätze, ja ganzer Satzpartieen angewendet; zusammenfassend, antithesirend, in jeder Art und mit großer Gewandtheit fügt er die Worte und Sätze. Selbst Wortspiele kommen oft vor, und die Onomatopoetik erhält hier, besonders in Klagegesängen, ein Recht, welches Sophokles ihr nicht zugesteht. Ausserdem finden sich Alliteration und Assonanz nicht zufällig, sondern in unverkennbar poetischer Absicht. Alles dies macht die Form sehr musikalisch.

An sonstigen poetischen Mitteln ist besonders die große Menge von verbalen Substantiven auf τωρ bemerkenswerth, dann auch der

öftere Gebrauch verbaler Adjektiva auf σιμος. Im Uebrigen ist die Sprache des Aeschylus in Wörtergebrauch, Endungen und dialektischen Formen weit epischer als die des Sophokles. Die Präpositionen, deren freierer oder gebundenerer Gebrauch ein gewisses, ziemlich sicheres Kriterium für die Zeit eines griechischen Schriftstellers besonders Dichters abgiebt, werden vom Aeschylus mit derselben Gewandtheit, aber mit größerer Freiheit gebraucht; die Anastrophe, die Prägnanz, πάρα, ἔνι für πάρεστι, ἔνεστι, der Gebrauch der verlängerten Form (ὕπαι, διαί, παραί, ἐνί) kommen sehr oft vor, öfter als bei Sophokles. Die Tmesis gebrauchen beide Dichter, aber Sophokles wendet sie öfter und zu etwas anderem Zwecke an. Eine genauere Untersuchung wird das Verhältniß des Aeschylus zu dieser Figur feststellen.

Prom. V. 132—33:

κτύπου γὰρ ἀχὼ χάλυβος
διῆξεν ἄντρων μυχόν, ἐκ δ'ἔπληξέ μου τὰν θεμερῶπιν αἰδῶ. ,

μου gehört hier natürlich zu αἰδῶ als gen. poss. Gewissermaßen steht μου τὰν θ. αἰδ. periphrastisch für με, wie etwa Ἡρακλέους ἀλκή für Ἡρακλῆς. Für die Bedeutung von ἐκπλήσσειν vergleiche man ib. 360: κεραυνὸς ὃς αὐτὸν ἐξέπληξε τῶν κομπασμάτων; vgl. auch ἐκφοβεῖν Pers. 609. Es ist sicher nicht ohne Bedeutung, daß hier im Ausdrucke des Bildes in den beiden Verben, die des Verses Hauptpfeiler sind, das η und ξ sich wiederholt. Denn diese Laute geben den eigenthümlich knarrenden und durchdringenden Ton des Eisens sehr getreu wieder. Eben so wenig kann man die Absicht verkennen, in welcher der Dichter die Tmesis anwandte; sie drückt mit großer Anschaulichkeit das Plötzliche des Entschlusses, das unwillkürliche Auffahren der Okeaniden aus. Wie ein elektrischer Schlag (um uns dieses Anachronismus zu bedienen) trifft sie der Klang und treibt sie hinaus. Wie sich die Anschaulichkeit immer sehr leicht mit der Lebhaftigkeit und Erregtheit des Gefühles verbindet, so auch hier; es ist nicht bedeutungslos, daß die Tmesis hier gerade in einer lyrischen, einer Gesangpartie vorkommt.

Einen ganz anderen Charakter hat die Figur ib. 696:

πρὸ γε στενάζεις καὶ φόβου πλέα τις εἶ·

ἐπίσχες ἔς τ' ἂν καὶ τὰ λοιπὰ προσμάθῃς . .

„Zu frühe jammerſt du und biſt voll Entſetzen; warte, bis du auch das Ende gehört haſt!" προστενάζειν in der Bedeutung „zuvorſtöhnen, d. h. ehe etwas geſchieht" kommt auch ſonſt vor. Daß πρό in dieſer Stelle ſich auf beide Verba des vorliegenden Hyſteronproteron bezieht, verhindert die Annahme der Tmeſis um ſo weniger, als dieſe Figur der Präpoſition ſtets ein großes Maß von Selbſtſtändigkeit zu Wege bringt. Der Zweck der Tmeſis ging auf ſtarke Hervorhebung des Begriffes πρό; dies erreichte der Dichter durch Einſchiebung von γε, welches dem Satze auſſerdem den Ausdruck des Einwurfes giebt. Eine gewiſſe Lebhaftigkeit des Tones wird auch hier durch die Figur bewirkt, aber nicht in dem Maße wie Prom. 133, wo ſchon δέ durch die Flüſſigkeit ſeiner Bedeutung viel zur Schnelligkeit der Worte beitrug.

ib. 877–880: ἐλελεῦ, ἐλελεῦ, ὑπό μ' αὖ σφάκελος
καὶ φρενοπλῆγες μανίαι θάλπουσ',
οἴστρου δ' ἄρδις χρίει μ' ἄπυρος . .

iſt nicht zu conſtruiren θάλπουσ' ὑπό με, denn θάλπειν iſt cauſativ, ſondern ὑποθάλπουσί με, was auch einen viel anſchaulicheren und poetiſcheren Sinn giebt. Die Tmeſis entſpricht hier durchaus dem überreizten Gefühle, dem Wehgeſchrei des Schmerzes; ſie veranſchaulicht überdies: wie eine Feuersbrunſt läuft der Schmerz und der Wahnſinn durch Jos Nerven, unter ihrem Leibe hin; ὑποθάλπειν τινά „Einen mit Wärme, mit Feuer unterlaufen" zeigt die Energie der Präpoſition auf höchſt bedeutſame Weiſe; um ſo mehr iſt die Tmeſis an ihrem Orte. Sie verleiht der Präpoſition den nöthigen Schwung, um in den Verbalbegriff das Moment der Bewegung legen zu können. Daß ὑποθάλπειν eine ungewöhnliche Form ſei, darf nicht Bedenken gegen die Figur erregen, denn die Figur liebt auffällige Compoſition. Uebrigens vergleiche man die ganz analoge Stelle Ag. 1215:

ὑπ' αὖ με δεινὸς ὀρθομαντείας πόνος
στροβεῖ ταράσσων φροιμίοις ἐφημίοις . .

„Wieder herum wirbelt mich der Weiſſagung gewaltige Mühſal". Hier iſt es weniger die Anſchaulichkeit des Bildes, obwohl auch dieſe

erreicht ward, als die besondere Kraft der Worte, welche Aeschylus mit der Figur bezweckte. Kassandra, erfaßt von den qualvollen Geburtswehen der Prophetie, bricht in Klagen aus: ἰού, ἰού, ὦ ὦ κακά. Der heftige Schmerz bedient sich in seinem ersten Ausbruche nie langer Wörter, sondern stößt kurze gellende Wehrufe aus. Darum sind denn auch die kurzen Wörter (ἰού bis ὑπ' αὖ με) hier ganz angemessen; die Tmesis vermehrte sie und unterstützte den Charakter des Abrupten in der ganzen Partie; ὑποστροβεῖν, sonst sehr selten, ist übrigens eben so berechtigt wie das stammverwandte ὑποστρέφειν, welches in ähnlicher Bedeutung („herumdrehen") sehr gewöhnlich ist.

In den Persern v. 454—459, wo der Bote anschaulich und lebendig die Schlacht von Salamis beschreibt, findet sich ein Fall von Tmesis:

ὡς γὰρ θεὸς
ναῶν ἔδωκε κῦδος Ἕλλησιν μάχης,
αὐθημερὸν φράξαντες εὐχάλκοις δέμας
ὅπλοισι ναῶν ἐξέθρωσκον· ἀμφὶ δὲ
κυκλοῦντο πᾶσαν νῆσον, ὥστ' ἀμηχανεῖν
ὅποι τράποιντο. .

ἀμφικυκλοῦσθαι kommt sonst nicht vor, wohl aber περικυκλοῦσθαι. Gleichwohl wählte Aeschylus das Erstere, weil περί, abgesehen von der metrischen Unbequemlichkeit, wegen seiner besonderen Abgebrauchtheit und vorzugsweisen Metaphorie sich zur Tmesis nicht eignet, wie es in der That auch nie bei Sophokles und Aeschylus tmetisch gefunden wird. Ἀμφί dagegen ist klangvoll und von frischer lokaler Bedeutung; seine Hervorhebung stärkte die sinnliche Wahrheit der Stelle, so wie die Emphase des Verses.

Ag. 944:

ἀλλ' εἰ δοκεῖ σοι ταῦθ', ὑπαί τις ἀρβύλας
λύοι. .

Während in den früheren Stellen Veranschaulichung, Plastik Zweck der Figur war, drückt sie hier die Eile und Lebhaftigkeit des Befehls aus. Die Tmesis steht hier mitten im Verse; dadurch wird ihre Auffälligkeit etwas gemindert. Auch der substantivische Begriff

des τις schwächt etwas die Energie der Präposition, welcher dasselbe folgt. Dagegen gewinnt die Präposition durch die vollere Form an Bedeutung wieder, so daß die Figur im Ganzen hinlängliche Kraft erhält, um den imperativischen Ton stark hören zu lassen.

Choe. 459—60:

σέ τοι λέγω, ξυγγενοῦ, πάτερ, φίλοις. ἐπιφθέγγομαι.
στάσις δὲ πάγκοινος ὧδ' ἐπιῤῥοθεῖ·
ἄκουσον ἐς φάος μολών, ξὺν δὲ γενοῦ πρὸς ἐχθρούς. .

ξυγγενέσθαι ward wie adesse mit dem Begriffe des Helfens besonders in Anrufungen der Götter gebraucht. Hier ist ξυγγενοῦ die Tendenz, nach welcher die ganze Verspartie hinstrebt. Orest begann ξυγγενοῦ πάτερ, Elektra stimmte ein ἐπιφθέγγομαι, der Chor endet die Anrufung, indem er dasselbe Wort, nur, wie es nothwendig war, mit mehr Stärke und Ausdruck wiederholte; ξὺν δὲ γενοῦ! Um dem Worte diesen Nachdruck zu geben, kam es darauf an, seine eigentliche Bedeutung hervorzuheben, und das geschah am besten durch Hervorhebung der Präposition als des specifischen Merkmals; daher die Tmesis. Ausserdem aber bildet der Vers den Abschluß der Anrufung des Gottes, demnach muß er das Thema des Metrums und zwar wegen der Feierlichkeit des Gegenstandes in volltönendem, würdigem Klange wiedergeben. Diese Würde und schwunghafte Feierlichkeit erreichte der Dichter durch die vollere Form (zwei jambische Dipodieen), dann aber vorzüglich durch den eingelegten Choriambus, welcher der Träger des Schlußverses ist. In ihm tritt die Erregtheit des Gefühls auf die höchste Spitze. Zu diesem Choriambus, worin die höchste Kraft mit der größten Flüssigkeit sich verbindet, war die Tmesis eben dieser Toneigenschaften wegen ganz angemessen. So paart sich denn hier vermittelst der Figur metrische Schönheit mit Kraft und Präcision des Ausdrucks und logischer Wahrheit. Auch gab sie dem Schlußverse selbst vermöge der Symphonie der Präposition ξύν mit ἐς und πρός eine nicht unbedeutsame Harmonie. Diese Symphonie der Worte findet sich auch in den folgenden Versen desselben Gesanges (Ἄρης Ἄρει ξυμβάλοι, Δίκα Δίκᾳ· ἰὼ θεοὶ κραίνει' ἐνδίκως u. s. w.), und ist überhaupt der äschyleischen Sprache eigenthümlich.

ib. 1024:

φέρουσι γὰρ νικώμενον
φρένες δύσαρκτοι· πρὸς δὲ καρδίᾳ φόβος
ᾄδειν ἕτοιμος ἠδ' ὑπορχεῖσθαι κότῳ. .

„zu besprechen das Herz ist die Furcht bereit und zuzutanzen dem Zorne". Das Bild ist von der Musik und dem Tanze hergenommen, aber ausserdem mischt sich in προσᾴδειν der Begriff des Bezauberns hinein. Auch sonst wird προσᾴδειν (wie ἐπᾴδειν, besonders bei Plato) von dem Gesange der Beschwörer gebraucht, die bei den Griechen in alten Zeiten zugleich Aerzte waren, wie auch bei uns noch hie und da das Besprechen der Krankheiten durch leises Absingen gewisser Reimsprüche Sitte ist. In dieser Stelle ist es nicht der Arzt, sondern der Zauberer, an den wir zu denken haben. Die Furcht bezaubert den Geist wie ein Beschwörer seine Opfer. Von diesem Bilde geht der Dichter vermittelst der weiten Bedeutung des προσᾴδειν zu dem Bilde des sinnverwirrenden Tanzes über. Was die Construktion betrifft, so ist es nicht zweifelhaft, daß πρός hier in der Tmesis steht. Denn προσᾴδειν τινί ist ganz gewöhnlich, ᾄδειν πρός τινι zwar möglich aber ungebräuchlich (denn überhaupt kommt ᾄδειν oft in Composition, aber wohl nie als Simplex mit folgender Präposition in dieser Bedeutung vor), und wäre hier ganz matt und farblos. Auch daß ᾄδειν den Vers beginnt, wie πρός den Satz, ist wichtig genug, um beide in solche Verbindung zu bringen; sie erhalten dadurch einen Nachdruck, der ihre räumliche Trennung dem Klange nach aufhebt und sie im Sinne zusammenführt. Das Unterscheidende dieser Tmesis ist dies, daß die Präposition keinen oder geringen selbstständigen Anstrich erhält, woraus schon folgt, daß der Zweck nicht Plastik war. In der That reißt nur die Lebendigkeit des Gefühls die Präposition vom Verbo; erzielt wird damit überdies die Hervorhebung des ganzen Begriffs προσᾴδειν. Der Grund, weshalb die Anschaulichkeit hier weniger hervortritt, liegt darin, daß καρδίᾳ sich mehr zu πρός als zu ᾄδειν neigt, einmal wegen der Stellung, dann aber auch weil es sich als Objekt durchaus nur auf den vereinigten Begriff προσᾴδειν bezieht. Auch das folgende ὑπορχεῖσθαι κότῳ weist einerseits auf ein vorhergehendes

Compoſitum προσᾴδειν hin und hebt andrerſeits die logiſche Verbindung des Objekts καρδίᾳ mit προσᾴδειν mehr hervor, ſo daß vor der Concinnität der Conſtruktion die Malerei etwas in den Hintergrund tritt. Die Hauptwirkung der Figur beſteht alſo in der Emphaſe des Ausdrucks und der hindurchſchimmernden Gereiztheit des Gefühls, welche ſchon prophetiſch an den nahenden Wahnſinn und die Eumenidenjagd mahnt.

Man hüte ſich in Eum. 393—96:

ἐπὶ δέ μοι
γέρας παλαιὸν οὐδ'
ἀτιμίας κυρῶ, καίπερ ὑπὸ χθόνα
τάξιν ἔχουσα καὶ δυσήλιον κνέφας. .

und ib. 845:

ἀπὸ γὰρ με τιμᾶν δαμιᾶν θεῶν
δυσπάλαμοι παρ' οὐδὲν ἦραν, δόλοι. .

Fälle von Tmeſis zu ſehen; es ſind dies vielmehr Anaſtrophen (vom Caſus), die allerdings merkwürdig genug ſind und in unſerer ſpäteren Abhandlung von der Anaſtrophe beleuchtet werden ſollen.

Pers. 100 (ed. Herm.):

φιλόφρων γὰρ σαίνουσα τὸ πρῶτον, παράγει
βροτὸν εἰς ἄρκυας ἄτα·
τόθεν οὐκ ἔστιν ὑπὲκ θνατὸν ἀλύξαντα φυγεῖν·
θεόθεν γὰρ κατὰ μοῖρ' ἐκράτησεν
τὸ παλαιόν, ἐπέσκηψε δὲ Πέρσαις
πολέμους πυργοδαΐκτους. .

Die Verbeſſerung ἄρκυας ἄτα ſtatt des alten ἀρκύστατα iſt glücklich. Es bietet ſich dabei ein beſtimmtes paſſendes Subjekt, ſtatt daß man ſonſt aus dem vorigen ἀπάτη ergänzen müßte, und die Setzung des ganz concreten Subſtantivs ἄρκυες ſtatt des abſtrakten ἀρκύστατα iſt ebenſo dem Sinne angemeſſen und günſtig. Noch mehr aber gewinnt die Stelle durch die zweite nicht weniger treffende Conjectur Hermanns ὑπέκ ſtatt ὑπέρ. ὑπερφεύγειν iſt ein ſpätes Wort (Hipp.) und ſeine Bedeutung paßt hier nicht. Dagegen giebt ὑπεκφυγεῖν ein ganz naturgetreues Bild des unter den Fingern des Netzes (ſo zu ſagen) glatt herausſchlüpfenden Fiſches.

Die Tmesis hat hier den Zweck, die Plastik, welche in den Begriffen ὑπέκ liegt, dem Auge recht bemerklich zu machen. Indem der Versictus auf ὑπέκ fällt, erhält dies ein musikalisches Gewicht, welches den Effekt der Figur unterstützt. Die Bedeutsamkeit des ὑπέκ tritt um so mehr ins Licht, als es dem vorhergehenden τόθεν sinnlich correspondirt. Ueberhaupt lieben die Dichter correlate Lokalbegriffe scharf einander entgegen zu setzen, besonders in der Richtung — θεν κατά, wie weiter unten θεόθεν κατά. Alles dieses macht die energische Hervorhebung des ὑπέκ in poetischer Hinsicht wirksam und gerechtfertigt und gleicht die Beispiellosigkeit des Falles aus. Denn in der That ist dieses der einzige Fall, den wir bei den Dramatikern und Lyrikern von Tmesis zweier Präpositionen finden. Aber ὑπέκ war auch sonst fast zu einem organischen Ganzen verschmolzen, ohne daß die einzelne Präposition bei der Vereinigung irgend etwas an Anschaulichkeit verloren hätte. Dies erleichterte ihre absolute Setzung in einem Ganzen; ἀνταπό würde man nicht so haben hinstellen können, weil hier die Begriffe nicht dieselbe Grundanschauung enthalten. Bei ὑπέκ dagegen hat der Hörer nicht nöthig, seine Phantasie mit zwei Bildern zu gleicher Zeit zu belästigen, er sieht eines, wenn schon ein Werdendes. Uebrigens ist ὑπεκφεύγειν ein sehr altes Wort (bei Homer oft) und gerade mit dem Objekt ἄτην, κῆρα oder dergleichen sehr häufig; ὑπεκσώζειν, ebenfalls mit sehr plastischer Wirkung der Präpositionen, gebraucht Aeschylus Perser 448. — Festhalten müssen wir bei Beurtheilung dieses Falles vor Allem, wie gesagt, den Umstand, daß ὑπέκ ein organisches Ganze für die Anschauung wie für das Ohr bildet. Denn nur so läßt sich das Abnorme der Abtrennung erklären. Und doch, ohne den mächtigen Schwung dieses Chorgesanges überhaupt, wäre die Abtrennung einer so schweren Masse sehr schwierig und selbst hinderlich gewesen. Aber das gewaltige Pathos berechtigte zu großartigem, ungewöhnlichem Ausdrucke. — Dieser Grund liegt auch bei der Tmesis im folgenden Verse vor. Καταχρατεῖν „niederzwingen" ist an sich ein sehr starkes Wort; die Tmesis macht den Eindruck aber ganz überwältigend. Zwar hat die Präposition nicht den Versictus, ist auch sonst äusserlich nicht gestützt oder ge-

kräftigt, aber wegen des vorhergehenden θεόθεν wird ſie ſehr bedeutſam. Die vom Himmel auf das alte Reich niederſtürzende Moira giebt ein überaus anſchauliches Bild voll Leben und Bewegung. Auch das Verbum erhält durch die Tmeſis viel Kraft, es tritt in ſeiner alten gewichtigen Bedeutung energiſch hervor. In dem Bilde, das auf dieſe Weiſe von der Figur beleuchtet wird, erhält nicht bloß die μοῖρα, ſondern auch das andere Moment, τὸ παλαιόν, Bewegung von der thätigen Präpoſition. Denn die Richtung, welche dieſelbe ſo ſtark angiebt, nimmt zuerſt zwar das Subjekt, dann aber bewältigt auch das Objekt: „herabſtürzend wirft die Moira nieder das Alte“. Ganz ähnlich wird auch

Pers. 897:

εἰθ' ὄφελε, Ζεῦ, κἀμὲ μετ' ἀνδρῶν
τῶν οἰχομένων
θανάτου κατὰ μοῖρα καλύψαι. .

durch das in Folge der Tmeſis wirkſame κατά dem Objekt wie dem Subjekt Bewegung mitgetheilt. Auch hier iſt der Effekt der Figur entſchieden plaſtiſch. In κατακαλύπτειν war das Anſchauliche der Präpoſition verloren gegangen, daher die Abtrennung um ſo zweckmäßiger. Doch gab gewiß die erſte Veranlaſſung zur Tmeſis das gereizte Gefühl, die Leidenſchaft des Sprechers. Und ſomit iſt dieſer Fall wohl denen beizuzählen, die wir ſonſt als nach Gefühlsplaſtik ſtrebend bezeichneten. Die eigenthümliche Vorliebe, mit der die Dichter gerade κατά zur Tmeſis brauchen, erklärt ſich wohl am richtigſten aus ſeiner lebhaften, ſinnlichen Bedeutung. Denn immer giebt es, wenn abgetrennt, vor anderen Präpoſitionen dem Ausdrucke durch die entſchiedene Bewegung, die es den Elementen des Bildes zuertheilt, eine beſondere Anſchaulichkeit. So auch

Choe. 567:

εἰ δ' . .
κἀκεῖνον ἐν θρόνοισιν εὑρήσω πατρός,
ἢ καὶ μολὼν ἔπειτά μου κατὰ στόμα
ἀρεῖ, σάφ' ἴσθι, καὶ κατ' ὀφθαλμοὺς βαλεῖ . . .
— νεκρὸν
θήσω, ποδώκει περιβαλὼν χαλκεύματι. .

Das Bild, welches Oreſt ſich hier vorführt, iſt ſehr lebendig; die beiden Tmeſen tragen zu der Wahrheit deſſelben nicht wenig bei. Hermann ſchreibt ſtatt des alten ἐρεῖ das bedeutend beſſere ἀρεῖ. Denn λέγειν κατὰ στόμα wäre hier ein ziemlich kraftloſer, unpaſſender Ausdruck. Durch die Tmeſis wird Aegiſths Bild, wie er „nieder den Mund hebt, nieder die Augen wirft" der Phantaſie des Hörers kräftig eingeprägt. Ueber den eigenthümlichen Contraſt der Begriffe κατά und ἀείρειν, der durch die Tmeſis ſcheinbar bis zum Widerſpruche emphatiſirt wird, werden wir ausführlich bei Alcäus 41. 2 ſprechen. Hier erhält das abgetrennte κατά durch den Versictus ein Gewicht, welches es fähig macht, ſeinen ſpeciellen Lokalbegriff gegenüber dem in ἀείρειν allerdings nicht verſchwindenden entgegengeſetzten zu behaupten. Das zweite κατά tritt mit Recht weniger kraftvoll auf, da es ſchon durch die Wiederholung emphatiſch genug iſt und im Begriffe des βαλεῖν gar kein Hemmniß zu überwinden hat.

Pers. 669:

δέσποτα δεσπότου, φάνηθι.
Στυγία γάρ τις ἐπ' ἀχλὺς πεπόταται
νεολαία γὰρ ἤδη
κατὰ γᾶς ὄλωλεν. .

Die Präpoſition iſt hier merkwürdig ſchwächlich geblieben. Gewöhnlich hat die Tmeſis den Zweck, den Präpoſitionsbegriff recht kraftvoll hervorzuheben, und daher erhält die Präpoſition bei ihr meiſt den Versictus oder wird ſonſt irgendwie geſtärkt. Hier aber hat ἐπί durch die Tmeſis ſogar an Gewicht verloren, denn aus einem zweiſilbigen ward es ein einſilbiges Wort. So kann denn das Plaſtiſche des Begriffs ſich nicht entfalten; der einzige Effekt, den die Figur in dieſer Geſtalt macht, iſt der Eindruck der Haſt, des wilden Schreckens, womit der Chor das heraufgezogene ſtygiſche Dunkel bezeichnet. Auch ſonſt ſehen wir die Tmeſis bei Aeſchylus mehr nach Emphaſe als nach Malerei ſtreben. — Hermann ſchreibt im folgenden Verſe ſtatt des alten πᾶσ' (wodurch eine Tmeſis entſtand) γᾶς. Die Seltenheit eines Verbum κατολλύναι wäre kein Grund, es hier anzuzweifeln; aber durch γᾶς kommt ein Moment in den

Sinn, welches dem Ausdruck viel Schönheit und Concinnität verleiht. Denn der unter die Erde hinabgegangenen Jugend des Volkes wird der alte Darius aus dem Hades heraufſteigend entgegengeſetzt. *πᾶσ'* iſt in ſeiner Ueberemphaſe matt, und die Anſchaulichkeit, die eine Wirkung der Tmeſis wäre, vermöchte doch wegen der unkräftigen Setzung der Präpoſition keinen Erſatz für das farbige, ſcharf gezeichnete Bild zu geben, welches durch Hermanns Lesart vorgeführt wird.

Choe. 390:

καὶ πότ' ἂν ἀμφιθαλὴς
Ζεὺς ἐπὶ χεῖρα βάλοι,
φεῦ, φεῦ, κάρανα δαΐξας, . .

Hier ſteht die Präpoſition ebenfalls tmetiſch ohne Verſtärkung. Der Charakter der Stelle iſt durchaus lyriſch; die aufs Höchſte gereizte Leidenſchaft macht den Ausdruck abrupt — dies Grund der Figur. Die raſche wilde Sprache des Schmerzes und der Wuth ſchleudert die Worte in jähem Schwunge gewaltſam hin, unbekümmert um die Alteration und Nebeneffekte der einzelnen Formen. Daher erhielt die Präpoſition hier weiter keine Verſtärkung, es genügte die Auffälligkeit, Gewaltſamkeit, die der Ausdruck von der Tmeſis gewann — Plaſtik war weder am Orte noch an der Zeit. —

Beiläufig erwähne ich die ſehr verderbte Stelle Choc. 681 ff., wo Hermann unter anderen Conjecturen *σὺν δ'* ſtatt *νῦν δ'* ſchreibt. Dies iſt nun keinenfalls tmetiſch ſondern rein adverbiell zu nehmen, was freilich der erſte Blick ſchon lehrt. Uebrigens ſcheinen mir Hermanns Conjecturen in dieſem Falle keine Verbeſſerungen. Er ſchreibt:

καὶ νῦν Ὀρέστης, ἦν γὰρ εὐβόλως ἔχων (ſt.: *εὐβούλως*)
ἔξω κομίζων ὀλεθρίου βηλοῦ πόδα
φίλων ἀποψιλοῖ με τὴν παναθλίαν· (ſt. *ἀποψιλοῖς*)
σὺν δ' ἥπερ ἐν δόμοισι βακχείας ζαλῆς (ſt. *νῦν, καλῆς*)
ἰατρὸς ἐλπὶς ἦν, παροῦσαν ἐγγράφει.

Aber auch Hermanns Lesart angenommen, iſt die Stelle gleichwohl faſt ſo unverſtändlich wie früher. Denn die Hauptſchwierigkeit liegt

offenbar in παροῦσαν ἐγγράφει, wofür Heathius παροῦσαν ἐγγράφεις, Pacuvius προδοῦσαν ἐγγράφει. Ich möchte lesen παρ' οὐδὲν ἐγγράφει, dann wäre Alles klar; der Spott glitte angemessen von Klytämnestras Munde, vgl. auch Eum. 845. Doch dies nebenbei! —

Die zuletzt beigebrachten sieben Tmesisfälle sind sehr merkwürdig und für die Auffassung der äschyleischen Tmesis recht wichtig. Am auffälligsten ist, daß in ihnen die Präposition nie am Anfange des Satzes steht, etwa mit folgendem δέ oder dergleichen, ferner daß dieselbe nur einmal, bei ὑπέκ, durch den Versictus verstärkt war und sonst ganz stütze- und nachdruckslos dastand. Daraus schon folgte, daß die Wirkung der Figur hier keine vorwiegende war und weniger Malerei als Emphase bezweckte. Dies ist der Charakterzug, den wir auch früher bei der Tmesis des Aeschylus wahrnahmen, daß sie nicht sowohl nach Plastik als nach Kraft der Sprache strebt, und damit stimmt es genau zusammen, daß die Tmesis auch jetzt wieder sich mehr in lyrischen Partieen als im Dialoge fand. Als einzig in seiner Art besprachen wir schon zur Genüge den Fall der Abtrennung zweier Präpositionen in ὑπέκ.

Was die Figur im Allgemeinen anlangt, so gilt folgendes. Sie kommt im Ganzen bei Aeschylus selten vor. Es sind überhaupt fünfzehn Fälle: Prom. V. 133, 696, 877. Pers. 100, 456, 897, 101, 669. Choe. 459, 567, 568, 1024, 390. Ag. 944, 1214.

Schon aus dieser verhältnißmäßigen Seltenheit der Figur kann man schließen, daß auch Aeschylus bestimmte Grenzen in ihrem Gebrauche einhielt. Fast in allen Fällen war es innerer Grund, was ihn zur Tmesis bewog, sei es daß er poetische Schönheit bewirken oder erhöhen wollte. Sinnliche Wahrheit, Lebhaftigkeit und Erregtheit des Gefühls, Kraft und Schnelle der Empfindung, kurz Plastik einerseits, Präcision und Emphase andrerseits erzielte ihm die Figur. Indessen, eben weil poetisches Mittel, durfte sie nur mit Maß angewandt werden, zumal sie immer eine ungewöhnliche Erscheinung blieb. In den meisten Fällen übrigens erstrebt Aeschylus mit ihr einen kräftigen und wahren Ausdruck gereizten Gefühls, veranschaulicht erhöhte Leidenschaft wie Zorn, Schmerz, Verzweiflung, jauch-

zende Freude, ingrimmige Wuth. Darum findet sie sich auch meist in lyrischen, in Gesangpartieen. Zuweilen jedoch hat sie auch einen epischen Anstrich und dient zur Malerei, wie im Botenbericht in den Persern oder in dem Gleichnisse Choe. 1024, wo sich epische Malerei mit lyrischer Gefühlserregtheit verbindet. Auch sonst kommt sie im Dialog vor, mit dem Zwecke, dem Ausdrucke Kraft und Nachdruck (Ag. 944) oder eine besondere Präcision der Bedeutung (Pr. V. 696) zu geben.

Wir haben nun die ästhetischen Endzwecke, die allgemeine Tendenz der äschyleischen Tmesis besprochen. Um sie auch im Einzelnen näher zu charakterisiren, bedarf es einer Erklärung, wie die Figur ihren Zweck erreiche, d. h. welche Verbindung zwischen ihrer äusseren Gestaltung und ihrem Zwecke bestehe.

Die Hervorhebung der Präposition ist die natürliche Folge ihrer Abtrennung; diese Hervorhebung bezieht sich nothwendiger Weise erstens auf ihre Bedeutung, zweitens auf ihre Form. Jede Präposition hat eine ursprüngliche, specielle Bedeutung sinnlichen Charakters: diese drei Momente in ihrer Kraft und Reinheit herzustellen, dazu dient die Figur dem Dichter. Nicht weniger nützlich ist sie ihm, wenn er den Gegensatz gerade dieser Präposition zu anderen andeuten will. Die zweite nothwendige Folge der Trennung ist das Hervortreten des besonderen oder ursprünglichen Verbalbegriffes, der in der Composition durch die Präposition oder durch den Usus modificirt war. Da nun durch die Trennung sowohl Präposition als Verbum in ihrer besonderen Bedeutung scharf hervorgehoben ward, so kam es auf den Sinn an, ob der Dichter die Kraft des einen der beiden Begriffe durch die Stellung der übrigen Satztheile oder durch das Metrum schwächte. In der Regel sollte die Präposition besonders stark hervortreten, daher ihre häufige Stellung zu Anfang des Satzes. Aber auch dies hätte oft nicht genügt, bei der Leichtigkeit und Kleinheit ihrer Form den nöthigen Nachdruck zu erzielen; deshalb ließ er auf sie ein oder mehrere kleine Wörter folgen und legte auf sie den Versictus, wodurch sie an Kraft gewann, ohne an Flüssigkeit zu verlieren. Sollte sie dagegen mit schwächerem Accent und weniger auffallend gesprochen wer-

den, so ließ der Dichter ein Hauptwort folgen, welches durch die Ausdehnung seiner Form oder die Intensivität seiner Bedeutung die Wichtigkeit der vorhergehenden Präposition schmälerte, oder die letztere erschien auch im Satze und ganz ohne Ictus. Aus der gleich starken Hervorhebung der beiden Compositionsbegriffe und ihrer Trennung durch ein schwächeres Mittel (Partikel oder dgl.) ergab sich eine gewisse Harmonie sowohl im Sinne als in der Form.

Dies ist nun das Wesen und der Gebrauch der Tmesis bei Aeschylus. Wie verhält sich Aeschylus hinsichtlich dieser Figur zu Sophokles — das ist die fernere Frage. Im Aeusserlichen findet sich die recht bedeutende Verschiedenheit, daß Sophokles die Präposition tmetisch fast immer an den Anfang des Satzes stellt und auf sie eine Partikel oder sonstiges unbedeutendes Wörtchen folgen läßt. Auch die verhältnißmäßig weit größere Anzahl der Tmesen bei Sophokles (zwanzig sind es) läßt auf einen anderen Charakter dieser Figur bei ihm schließen. Den wichtigsten Unterschied macht der Zweck aus. Sophokles hat die Tmesis in den allermeisten Fällen im Dialog, und zwar in der Erzählung, Schilderung; seine Tmesis ist vorherrschend epischer Tendenz. Sie dient zur Malerei, Plastik. Selbst in den wenigen lyrischen Stellen, wo sie vorkommt, beabsichtigt sie vorzüglich Veranschaulichung, und nur in ein Paar Stellen steht sie in kurzen Sätzen, die Hast eines Ausrufs anzudeuten. Umgekehrt finden wir bei Aeschylus die Tmesis vorzugsweise in lyrischen Partieen, mit dem Zwecke, die Kraft des Gefühls auszudrücken, selten im Dialog und der Malerei wegen, ohne daß übrigens die sinnliche Wahrheit ausserhalb ihrer Tendenz bei ihm gelegen hätte. Daher erklärt sich die Erscheinung, daß Sophokles sich auf gewisse Präpositionen beschränkt, die sich in der Composition eine größere Selbstständigkeit der Bedeutung bewahrt hatten und zugleich ein ganz entschieden sinnliches Moment enthielten, während er bei der Wahl der Verba nicht durchaus auf sinnlichen Charakter sah. Denn es kam ihm bei der Tmesis vor Allem auf Malerei an, also auf die Hervorhebung der Präposition in epischer Weise. Dagegen bedient sich Aeschylus der Präposition mit größerer Freiheit — ausser jenen, die auch Sophokles in der Tmesis hat, finden

ſich bei ihm πρό und πρός, ſo wie ἀμφί und ὑπό, und ἐπί oft, ἐν dagegen nicht — weil er durch ſie vor Allem Kraft und Präciſion erreichen wollte, während er die nöthige Anſchaulichkeit auſſer der Figur überhaupt noch durch den ſinnlichen Begriff des Verbum bewirkte. Faſſen wir Alles zuſammen, ſo ergiebt ſich, daß die Tmeſis als grammatiſche Figur bei Aeſchylus mehr Freiheit hat als bei Sophokles, daß ſie als poetiſches Mittel bei dem Letzteren der Objektivität, bei Jenem der Subjektivität zu ihrem Rechte verhilft, daß ſie bei Sophokles vorwiegend epiſcher, bei Aeſchylus mehr lyriſcher Natur iſt. Und dies iſt ja auch der allgemeine Unterſchied beider Dichter, daß der Eine die Schönheit, der Andere die Kraft zum Charakterzuge hat. Maß halten ſie Beide, Sophokles verhältnißmäßig mehr, denn er war der ſpätere und fand die Figur ſchon auf der Bühne.

Capitel III. Ariſtophanes.

Die Komödie zielt im Allgemeinen mehr nach Perſonen als nach Sachen, trifft mehr ſpecielle und zufällige als allgemeine, durch die Natur der Dinge gegebene Verhältniſſe; ſie beſchäftigt ſich überhaupt mehr mit Reellem als mit Ideellem. Darum iſt auch des Komikers Sprache, ſtrenge genommen, viel geiſtiger als die des Tragikers. Die Tragödie muß ſich bemühen, der ſchönen oder erhabenen Idee durch ſchöne, erhabene Form einen würdigen Ausdruck zu geben; bei ihr genügt, wenn es glückt, das Wort dem Gedanken. Die Komödie hingegen braucht nur den Gedanken zu äuſſern; der geiſtige Inhalt muß bei ihr überfließen, falls ſie gelungen ſein ſoll. Deshalb finden ſich im Ganzen bei Ariſtophanes viel weniger Wortwitze als Gedankenhiebe. Freilich bedient er ſich daneben mit großer Gewandtheit auch aller äuſſeren Mittel der komiſchen Poeſie, wie beſonders des Metrums, um den Spott eindringlich zu machen; ja gerade im metriſchen Ausdrucke liegen bei ihm ſehr oft die feinſten Nüancen des Humors und des Witzes angedeutet. Recitative, Antitheſen, Anadiploſen und andere Figuren und Wendungen gebraucht er zu ſeinen Zwecken eben ſo

oft wie Aeschylus zu den seinigen. Doch kommt die Plastik der Worte bei ihm lange nicht zu dem Rechte wie bei dem Tragiker, eben weil die sinnlichen Elemente der Sprache für die Komödie von geringerer Wichtigkeit sind. Wäre die Komödie eine Parodie der Tragödie, so würden alle die poetischen Mittel, wodurch die Letztere zu wirken sucht, wie z. B. Malerei durch Wortfiguren, in der komischen Sprache zur Karrikatur gebraucht werden. In der That findet man, daß Aristophanes, wo er tragischen Schwung oder tragisches Pathos parodiren will, sich tragischer Mittel bedient, wie der Tmesis in den Chören Av. 333, Lys. 262, 263, 1280—86. Indessen ist ihm auch sonst diese Figur als poetisches Mittel nicht fremd. Denn da die Komödie ihrem Zwecke gemäß sich zwar dem Geiste und der Construktion nach der Sprache des gewöhnlichen Lebens nähert, andrerseits aber auch die ungewöhnlichsten Formen wählen darf, um einen besonderen Effekt zu erzielen, so liegt an sich die Trennung der Präposition vom Verbum keineswegs ausserhalb der Grenzen ihres Sprachgebrauchs.

Zu den Fällen epischer Tmesis, wo also parodirtes Pathos, d. h. nicht die Schilderung oder Erzählung, sondern der Widerspruch, in welchem das Geschilderte, Erzählte mit der Natur der Verhältnisse steht, bezweckt wird, gehören die Stellen Av. 333, Lys. 262, 1280, die, aus dem Zusammenhange des Sinnes herausgerissen, sehr wohl für Tmesen tragischen Gebrauches gehalten werden könnten.

Im Chor Av. 327—34:

ἔα, ἔα, προδεδόμεθ', ἀνόσιά τ' ἐπάθομεν·
ὃς γὰρ φίλος ἦν ὁμότροφά θ' ἡμῖν
ἐνέμετο πεδία παρ' ἡμῖν,
παρέβη μὲν θεσμοὺς ἀρχαίους,
παρέβη δ' ὅρκους ὀρνίθων·
ἐς δὲ δόλον ἐκάλεσεν, παρέβαλέν τ' ἐμὲ παρὰ
γένος ἀνόσιον...

spricht sich in hochtrabenden Worten der Vögel Wuth aus. Das rasche spitzige Metrum drückt dies Gefühl ebenfalls lebhaft aus, und auch die Tmesis ist demselben Grunde entwachsen. In ihrer Aufregung zerreissen die hitzigen Vögel die Fesseln des Sprachge-

brauchs und ſtoßen Präpoſition, Verbum, Objekt, Bindewort geſondert aus, und das verſtärkt natürlich den komiſchen Eindruck dieſes Chors. An und für ſich zwar hat weder das Gefühl noch die Figur etwas Lächerliches; allein die Reizbarkeit, die bei großen Formen Bewunderung erregt, bewirkt Lachen beim Mißverhältniß mit dem Aeuſſeren, wie denn kleine Perſonen eher lächerlich werden als große. Denkt man ſich dieſe Stelle in eine ſophokleiſche Geſangpartie verſetzt, ſo würde ihre Wirkung erhaben genug ſein, ſie verliehe in jedem Falle Leben und Plaſtik, weil der Zuſammenhang des Sinnes auf ernſte Formen und ſchwunghafte Rede vorbereitet und den Hörer zur nöthigen Selbſtthätigkeit der Phantaſie empfänglich gemacht hätte. Denn wirklich hat die Tmeſis des ἐς etwas Lebhaftes, um ſo mehr als die Präpoſition dabei Träger des ganzen Begriffs wird. Hier aber fällt die Malerei der Phantaſie fort, Sprecher und Hörer heften ihren Geiſt nur auf die Spitzen des Gefühls; der Unwille reißt den Chor zur möglichſt ſcharfen Aeuſſerung ſeines Gefühles hin, und beim Hörer entſteht darob nicht Sympathie, ſondern Schadenfreude, d. h. nicht ein hingebendes Ausmalen der empfangenen Eindrücke, ſondern ein bloßes ſarkaſtiſches Einſammeln derſelben. — Der äuſſere Charakter dieſer Tmeſis iſt ſehr gewöhnlich, ſowohl was die Stellung der Satzglieder als das Verhältniß der Glieder zum Compoſitum betrifft. Daß Malerei hier nicht Zweck war, geht theils aus der ganzen Anlage des Chors, theils aus dem Nichtzuſammenſtimmen des vorhergehenden und des nachfolgenden Bildes mit dem Begriffe καλεῖν hervor. „Er ging über — hinaus, rief herein, warf vor“ — dieſer Wechſel der Anſchauung hindert allgemeine Plaſtik. Die Tendenz der Figur iſt vielmehr nur ein überſtarkes, überſcharfes Pathos; darin ward ſie vom Metrum gut unterſtützt.

Der höchſt ſchwungvolle Klagegeſang der Greiſe Lys. 258—65:

ἦ πόλλ' ἄελπτ' ἔνεστιν ἐν
τῷ μακρῷ βίῳ . φεῦ . ἐπεὶ τίς ἂν ἤλπισ', ὦ
Στρυμόδωρ', ἀκοῦσαι, γυναῖκας, ἃς ἐβόσκομεν
κατ' οἶκον ἐμφανὲς κακὸν,
κατὰ μὲν ἄγιον ἔχειν βρέτας,

κατά τ' ἀκρόπολιν ἐμὰν λαβεῖν . .

enthält ebenfalls eine Tmesis voll parodirten Pathos. Der ganze Chor bewegt sich in höchst pomphaften Reden; überaus tragisch klingt der Anfang und diese Ekstase des Gefühls steigert sich in κατὰ μέν zur Tmesis. Die Figur macht überdies die Rede schneller und kraftvoller. Eine ähnliche Tendenz zeigt sich ib. 1280:

πρόσαγε χορόν· ἔπαγε χάριτας
ἐπὶ δὲ κάλεσον Ἄρτεμιν·
ἐπὶ δὲ δίδυμον ἀγέχορον, ἰήϊον,
εὔφρον'· ἐπὶ δὲ Νύσιον, ὃς . . . εἶτα δέ . .

Zwar gestaltet sich hier die Sache in so fern anders, als der Ictus auf der Präposition ruht, und das ist wichtig genug. Denn dadurch erhält sie die nöthige Kraft, um dem Gewichte des καλεῖν-Begriffes die Wage zu halten. Auch tritt die sinnliche Lebendigkeit überhaupt hier mehr hervor, denn die Präposition spielt in dieser Stelle durchweg eine größere Rolle. Die Composita πρόσαγε, ἔπαγε bereiten auf die Selbstständigkeit des folgenden ἐπί vor, und daß dieses später mehrmals ohne Verbum wiederholt wird, vermehrt seine specielle Bedeutsamkeit. Allein die Grenzlinie zwischen relativer und absoluter Selbständigkeit der Präposition ist hier so undeutlich gezogen, daß die Plastik der Tmesis nicht aufkommen kann; ἐπί war im gewöhnlichen Sprachgebrauche neben πρός und σύν die am meisten adverbialisirte Präposition; sie ward abgestumpft zum Begriffe „ferner". Auch hier zählt ἐπί eher auf als daß es versinnlichte, und hat fast so prosaische Tendenz als das später folgende εἶτα, in welches es verschwimmt. Da aber ἐπὶ δὲ κάλεσον dem Aeußeren nach und in der Anlage unleugbar tmetisch steht, so ist es unzweifelhaft, daß Aristophanes mit Absicht den Schwung des Chorgesanges durch die Inconsequenz des inneren Wesens der Figur lähmte, und das ist das Komische darin.

Ran. 1047:

Εὐρ. μὰ Δί', οὐ γὰρ ἐπῆν τῆς Ἀφροδίτης οὐδέν σοι.
Αἰσχ. μηδέ γ' ἐπείη
ἀλλ' ἐπὶ σοί τοι καὶ τοῖς σοῖσιν πολλὴ πολλοῦ καπιθοῖτο·
ὥστε γε καυτόν σε κατ' οὖν ἔβαλεν. .

Die Präpoſition hat hier zwar nicht den Versictus, iſt aber durch das folgende (relativ) bedeutungsloſe οὗν hinlänglich geſtützt, um dem Ausdrucke die beabſichtigte Emphaſe und Anſchaulichkeit zu verleihen, die nieder zur Erde fallende Wage ſollte vor Augen geführt und mit ſpöttiſcher Emphaſe gezeigt werden — dies iſt der gut erreichte Zweck der Figur in der vorliegenden Stelle.

In Vesp. 437:

εἰ δὲ μὴ τοῦτον μεθήσεις, ἔν τί σοι παγήσεται . .

halten wir ἐν für die rechte Lesart ſtatt des alten ἔν. Der Chor droht nämlich dem Bdelykleon, ihn mit ſeinen Stacheln zu verwunden, wenn er den Alten nicht loslaſſe. Davon iſt der richtige Ausdruck in ἐμπηγνύναι enthalten, sc. κέντρον: es wird dir Etwas eingefügt werden (cf. zu dieſem τις Ran. 552). Da ἐν durch Versictus, Stellung, folgendes τι ſehr verſtärkt iſt, ſo hat es ſehr eindringliche Wirkung; der hineindringende Stachel tritt deutlich vor die Phantaſie, und dieſe Anſchaulichkeit der Wortfigur wurde ganz gewiß noch auf der Bühne durch entſprechende Geſten, beſondere Betonung, ſtarken Accent, Raſchheit und Spitze der Ausſprache gehoben. Für Aug und Ohr wirkt die Figur dergeſtalt gleich energiſch.

In Av. 1071 (1065) iſt die alte Lesart:

ἑρπετά τε καὶ δάκεθ', ὁπόσα περ ἂν
ἔστιν, ὑπ' ἐμᾶς πτέρυγος
ἐν φοναῖς ὄλλυται . .

Dindorf ſchreibt ἐκ φοναῖς ὄλλυται, nimmt alſo eine Tmeſis an. ἐξολλύναι iſt ein (auch bei Ariſtophanes) nicht ungewöhnliches Wort von ſehr ſtarker Bedeutung, die hier ganz am Orte ſcheint. Durch die Tmeſis würde der Begriff ἐκ mit großem Nachdrucke vorantreten, und Emphaſe paßt wohl in den Sinn. Weder logiſch noch grammatiſch noch muſikaliſch ließe ſich etwas Erhebliches gegen Dindorf's Conjectur anführen. Aber gleichwohl behalten wir lieber die alte Lesart bei. Denn abgeſehen davon, daß ſie äußerlich viel feſter ſteht, ſo hat ſie, wie es uns ſcheint, mehr poetiſche Schönheit und giebt dem Sinne ſogar mehr Concinnität als die Dindorfiſche Conjectur. „Unter meinem Flügel in Mord gehts zu Grunde"

scheint uns treffender und anschaulicher als „von meinem Flügel wird's heraus durch Mord getilgt"; das Erste ist plastischer, das Zweite emphatischer. Und gerade Plastik dürfte an dieser Stelle komischer sein als leidenschaftliche Emphase. Die Vögel ihre furchtbaren Drohungen in Malerei ausführen zu lassen, ist wohl ein feinerer Witz als sie dieselben bloß wild herauspoltern zu lassen; denn jenes entspricht mehr der Vogelperspective. Hiezu kommt noch, daß die Verbindung ἐν φοναῖς einen alterthümlichen poetischen Anstrich hat; cf. Hom. Il. 10. 521, Pindar Pyth. 11. 57, auch bei Euripides oft.

Dagegen ist Acharn. 295 (279) jedenfalls mit Dindorf zu lesen:

ἀπολεῖ· κατά σ' αὖ χώσομεν τοῖς λίθοις

statt des sonstigen κἄτα. Die Tmesis macht hier einen höchst bedeutenden Effekt. Die Präposition, auf jede Weise verstärkt, läßt ihren Begriff („nieder dich" . .) mit gewaltiger Schwere wirken. Κατά fällt wie ein Stein auf den unglücklichen Bedrohten. Die komische Emphase des Chors macht sich durch die Tmesis so recht Luft; die Acharner schleudern zwar noch nicht Steine, aber doch wenigstens ein Wort mit entsetzlicher Wucht auf den Dikaiopolis. Auch hier begleitete den sprachlichen Ausdruck ganz gewiß ein Gestus; mit dem κατά zugleich fuhr der steinbewaffnete Arm nieder, wenn auch nur die Präposition losgelassen wurde, und nicht der Stein. So wirkt die Tmesis hier auf sehr effektvolle Weise eine lebendige Plastik. An sich hat κατά σ' αὖ . . . weder tragischen noch komischen Charakter. Das Bild eines Gesteinigten hat gerade so viel Lächerliches als Trauriges; es kommt auf die Nebenumstände des Bildes oder auf die Stimmung des Beschauers an, was überwiegt. Hier nun ist die Scenerie des Bildes eine lächerliche, und das Gemüth des Zuschauers durch vorangegangene komische Situationen und den ganzen komischen Gehalt des Aufgeführten zu derjenigen dämonischen Disposition gebracht, in der man über einen alten wehrlosen von Steinwürfen bedrohten Mann lacht, selbst wenn derselbe keine Gesichter schnitte oder keine so drollige Erscheinung wäre wie Dikaiopolis. Aber auch der Chor

ſelbſt erregt Heiterkeit, denn die erhabene Sprache, die kühne Figur und gewaltige Emphaſe des Ausdrucks contraſtirt höchſt komiſch mit dem ſonſtigen Aufzuge der greiſen Acharner.

Av. 342—46:

ἰώ, ἰώ· ἔπαγ', ἔπιθ', ἐπίφερε πολέμιον
ὁρμὰν φονίαν, πτέρυγά τε πάντα
ἐπίβαλε, περί τε κύκλωσαι·
ὡς δεῖ τῶδ' οἰμώξειν ἄμφω. . .

Wörter, die an Sinn und Umfang klein ſind, laſſen ſich natürlich leichter zwiſchen Präpoſition und Verbum einſchieben, als größere. Hier kam zu der Leichtigkeit noch die Zweckmäßigkeit, um die Tmeſis zu bewirken. Das Metrum dieſes Chorgeſanges iſt nämlich nicht willkürlich gewählt, ſondern dient höchſt wirkſam zur Charakteriſtik der Vogelſprache. Es treten verſchiedene Vögel auf, die verſchieden tönen; die Einen zwitſchern, die Andern „dahlen". In den erſten Verſen ſprechen zwitſchernde Vögel; deshalb brauchte der Dichter viel Kürzen und beſonders mit ε und ι, als den dünnſten Lauten. Daher kommen von Präpoſitionen hier ἐπί und περί, von Bindewörtern nur τε vor. Onomatopoetik alſo war des Dichters Zweck, und den erfüllt ihm die Tmeſis περι-τε-κυ-κλωσαι (womit der Uebergang zu den Antiſpondeen geſchieht, in denen die dahlenden Vögel ſprechen) ſehr gut.

Es läßt ſich von dem beweglichen Charakter der Athener, ihrem Scharfſinn, ihrer Neigung zu Spielereien leicht erwarten, daß ſie auch im gewöhnlichſten Geſpräche Wortwitze machten; daher iſts nicht zu verwundern, daß Ariſtophanes dieſe wohlfeilere Art des Witzes nicht immer verſchmähte. Wirklich ſcheint die Tmeſis in

Vesp. 784:

Βδελ. μόλις τὸ πρᾶγμ' ἔγνωσαν ἀναμασώμενοι.
Φιλ. ἀνά τοί με πείθεις· ἀλλ' ἐκεῖν' οὔπω λέγεις. . .

dem Wortſpiele ihre Entſtehung zu verdanken. Auf das Stichwort ἀναμασώμενοι nämlich erwiedert Philokleon ἀνά τοί με πείθεις. ἀνά ſollte hervorgehoben werden. Die Bedeutung von ἀναπείθειν unterſtützt dieſe Annahme. Dies Wort kommt nämlich, auf Speiſen angewandt, in der Bedeutung „den Appetit erregen" vor (Xen.

Mem.); dieſe Bedeutung ſpielt hier mit, zumal im Bezug auf das vorhergehende *ἀναμασᾶσθαι*. Die Tmeſis macht dieſe Correſpondenz bemerklicher, und ihre Anwendung ward darum noch wünſchenswerther.

In den Fällen, Nub. 792:

Στρεψ. οἴμοι τί οὖν δῆθ' ὁ κακοδαίμων πείσομαι;
ἀπὸ γὰρ ὀλοῦμαι μὴ μαθὼν γλωττοστροφεῖν.

ib. 1441:

Φειδ. σκέψαι δὲ χἀτέραν ἔτι γνώμην. Στρεψ. ἀπὸ γὰρ
ὀλοῦμαι.

Av. 1506:

Πεισθ. ὦ φίλε Προμηθεῦ. Προμ. παῦε, παῦε, μὴ
βόα.
Πεισθ. τί γὰρ ἔστι; Προμ. σίγα, μὴ κάλει μου
τοὔνομα
ἀπὸ γὰρ ὀλεῖς, εἴ μ' ἐνθάδ' ὁ Ζεὺς ὄψεται.

Plut. 65:

Χρεμ. οὔ τοι μὰ τὴν Δήμητρα χαιρήσεις ἔτι,
εἰ μὴ φράσεις γάρ, ἀπό σ' ὀλῶ κακὸν κακῶς . .

herrſcht unleugbar eine beſondere Aufregung des Gefühls. Die komiſche Verzweifelung des alten Strepſiades, die Angſt des Prometheus, die drohende Haſt des Chremylos wären allerdings fähig geweſen, zur Tmeſis zu bewegen, zumal dadurch überall wegen des naturwahren Durchſchimmerns des Gefühles ſinnliche Wahrheit erreicht wurde. Allein auch ſonſt gerathen die Perſonen in Leidenſchaft, ohne deshalb die Worte zu zerreißen. In Plut. 65 freilich dürfte noch am Erſten die Gefühlserregtheit Grund der Wortzerreißung (in komiſcher Wuth) ſein; denn es folgt eine ebenfalls höchſt pathetiſche Figur (*κακὸν κακῶς*), und es iſt wahrſcheinlich, daß der Dichter ſich hier der erhabenen Sprechweiſe bediente, um das Ganze noch komiſcher zu machen. Möglich ferner, daß in Av. 1506 Prometheus, wie er ängſtlich und haſtig dem Peiſthetäros zuflüſtert, er ſolle keinen Lärm machen, die Worte, um ſie recht raſch und eindringlich ins Ohr gleiten zu laſſen, gliedweiſe von ſich gab, ſo daß hier alſo ein ähnlicher Fall vorläge wie Soph. Phil. 817, an den

Ariſtophanes vielleicht dachte, als er das Pathos der Figur zu ſeinem Zwecke gebrauchte. Wie geneigt man indeſſen auch ſein mag, dieſe Fälle zu ſpecialiſiren und auf beſondere innere Gründe zurückzuführen, ſo ſcheint hier gleichwohl eine Aeußerlichkeit von weſentlicherer Wichtigkeit zu ſein. Daß nämlich es immer das Verbum ἀπολλύναι iſt, welches tmetiſch und faſt ſtets auf gleiche Weiſe (mit dazwiſchen geſchobenem γάρ und Perſonalbeziehung) behandelt wird, führt wohl ſehr natürlich zu dem Schluſſe, daß dieſes Verbum ſich beſonders leicht der Tmeſis gefügt habe, ſei es in ſeiner inneren Natur oder in Folge des Sprachgebrauches. Beides mag mitgewirkt haben, ἀπολλύναι iſt an ſich ein ſtarkes Wort, ähnlich unſerem „vernichten", aber es ward im Sprachgebrauche des gemeinen Lebens ſo oft hin und her geworfen, daß es von ſeiner urſprünglichen Kraft viel einbüßte. Bei jedem Malheur rief der gemeine Grieche gleich ἀπόλωλα oder ἀπόλλυμαι, ἀπολοῦμαι (je suis perdu); darum kommt dies Wort auch in der komiſchen Sprache unzählige Male vor, in der tragiſchen nur ſelten und zwar da, wo gemeine Leute oder kleinmüthige, niedrige Stimmungen geſchildert werden ſollen (cf. occidi bei Terenz und interii, perii). Sollte alſo das Wort wieder Kraft und Nachdruck erhalten, ſo war die Tmeſis durch ihre Ungewöhnlichkeit und ihre poetiſche Wirkſamkeit hier vorzüglich paſſend. Auch bei uns wird durch Voranſtellung der Präpoſition größere Energie erzielt (hier bin ich, auf ſtand er u. ſ. w.).

Man mag ſelbſt aus der ſo geringen Zahl der Fälle — es ſind im Ganzen nur dreizehn, nämlich Av. 333, 346, 1506, Lys. 262, 1280, 263, Acharn. 295, Nub. 791, 1441, Ran. 1047, Vesp. 437, 781, Plut. 65 — ſchon abnehmen, daß dieſe Figur dem Ariſtophanes eigentlich fern lag. In der That ſind ihre Effekte mehr dem Zwecke des Tragikers als des Komikers angemeſſen. Denn dieſer richtet ſeine Streiche nach unten, Jener blickt aufwärts. Wenn alſo Ariſtophanes ſeinen Stoff auf tragiſcher Schwinge aufſteigen läßt, ſo thut er das nur humoriſtiſcher Weiſe, damit der Fall deſto reißender werde. Jedenfalls beſtätigt die Vergleichung mit der Sprache der Komödie die Bemerkungen, die wir hinſichtlich

der Tmeſis bei den Tragikern machten, daß nämlich dieſe Figur ein poetiſches Mittel ſei, welches die Tragiker mit Bewußtſein als ihnen gehörig angewendet haben, und daß ſie die Grenzen, die bei dieſem Gebrauche nicht zu verkennen ſind, ſich ſelbſt zogen mit Rückſicht auf äſthetiſche Regeln. Nachdrückliche Hervorhebung der Präpoſition, ſcharfe Auseinanderlegung ihrer Bedeutung einerſeits und der Verbalbedeutung andrerſeits, zurückgeführt auf den urſprünglichen Wortbegriff, in Folge deſſen kräftiger Schwung des Ausdrucks und Plaſtik der Anſchauung — das waren die Wirkungen, die wir immer bei den Tragikern durch dieſe Figur hervorgebracht ſahen; Ariſtophanes beſtätigt ſie, denn wo er durch ſonſtige Einwirkung die Energie der Tmeſis nicht abſichtlich hemmt, wirkt ſie auch bei ihm daſſelbe, freilich in Folge des Zuſammenhanges mit anderem Eindrucke auf den Hörer.

Berlin.

Dr. William Pierſon.

(Fortſetzung folgt.)